anxa
84-B
27986

L. DIMIER

LES IMPOSTURES DE LENOIR

PARIS
P. SACQUET, LIBRAIRE
9, RUE BUFFAULT, 9

Ulrich Middeldorf

LES

IMPOSTURES DE LENOIR

Tiré à 115 exemplaires numérotés,
dont 5 sur papier vergé.

55

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

L. DIMIER

LES IMPOSTURES DE LENOIR

EXAMEN
DE PLUSIEURS OPINIONS REÇUES SUR LA FOI DE CET AUTEUR
CONCERNANT QUELQUES POINTS
DE L'HISTOIRE DES ARTS

PARIS
P. SACQUET, LIBRAIRE
9, RUE BUFFAULT, 9

1903

THE GETTY CENTER

A MON AMI HENRI STEIN

INTRODUCTION

La matière des pages qui suivent a paru une première fois par chapitres dans la *Chronique des Arts*[1]. Comme, outre la partie polémique, qui peut-être n'eût pas mérité de sortir d'une feuille périodique, plusieurs démonstrations utiles y trouvent place, on a cru bien faire d'en composer une fois pour toutes ce petit livre, où ceux qui en auront besoin les iront chercher plus facilement. Ce soin se recommande d'autant plus, que l'habitude de nos musées est de ne tenir que rarement compte de ce qui s'imprime de mieux démontré, dans leurs indications officielles; de sorte que les corrections restent longtemps d'actualité. Par exemple, ce qui

1. En cinq articles, du 25 mars 1899 au 31 mars 1900.

touche ici les émaux prétendus du château de Madrid, n'a pas fait que le musée de Cluny n'ait conservé mention sur ses anciennes pancartes d'une origine reconnue fausse; et nos ouvrages de vulgarisation, qui n'ont garde de devancer les bureaux, seront cause que le reste pareillement demeurera longtemps une nouveauté.

Après trois années écoulées, je ne trouve rien à changer ni dans ces pages, ni dans le titre, quoiqu'il m'ait valu des reproches; qui tiennent d'une part à la prévention où l'on demeure à l'égard de Lenoir, de l'autre je crois à l'interprétation inexacte qu'on a faite. Ce titre ne signifie ni que Lenoir a menti, ni qu'on doive se servir pour le qualifier de l'adjectif d'*imposteur*. Ces termes n'ont guère de raison d'être en matière d'érudition, où personne n'a d'intérêt si grand qu'il y engage sa moralité. Il est des fraudes pourtant en cette matière, et des erreurs dont les auteurs ne se sont pas simplement trompés, mais ont su qu'ils trompaient les autres. J'eusse nommé fraude la mise au jour de textes et de documents faux; je n'ai pu nommer qu'imposture cette espèce d'improbité qui, faisant inventer à Lenoir ce qu'il avance (travers commun à plusieurs antiquaires), fait qu'il omet en outre d'avertir qu'il invente, et met en fait

ses inventions. On trouvera dans ce qui suit des erreurs et des contradictions qui ne sont pas de telle espèce, qu'un auteur puisse y être trompé lui-même : de sorte qu'il ne saurait les soutenir que par une volonté plus ou moins enveloppée d'en *imposer* à la critique. Tous ceux qui voudront suivre le détail des articles avoueront que cette sorte de fausseté, aussi rare chez les érudits que le simple travers d'inventer est commun, n'a pas laissé d'être le fait de Lenoir, et méritait d'être nommée.

J'avoue au surplus que Lenoir était extrêmement ignorant, mais sans l'en excuser, comme je vois qu'on fait, sur l'ignorance universelle d'un siècle qui venait de produire Mariette et Walpole. On a sans doute ignoré beaucoup de choses avant Lenoir et de son temps, et aussi après lui ; mais ignorer et être ignorant sont deux, et je ne crois pas du tout la critique née d'hier, mais seulement, en ces matières, plusieurs documents, et l'abondance des recherches.

Ceci ne retire rien aux éloges que Lenoir a mérités d'ailleurs. Antiquaire ridicule et critique encombrant, Lenoir, par son action de directeur de musée, n'en a pas moins sauvé d'une destruction presque certaine de nombreux monuments inestimables pour l'histoire et pour l'édu-

cation du goût[1]. En empêchant qu'on ne brisât le mausolée de Richelieu, il reçut un coup de baïonnette, dont chaque édition de ses catalogues mentionne qu'il porte encore la marque. Je le loue de ce coup de baïonnette, mais sans pouvoir m'expliquer par là le prestige qui, chez les érudits du siècle écoulé, s'est constamment attaché à son nom.

La critique de ce temps se l'est bien donné pour maître, en plusieurs points de l'histoire de l'art. Ce qui suit en fournit des exemples. Il est vrai que la considération de son fils, tant qu'il vécut, a peut-être empêché qu'on jugeât Lenoir sans complaisance. Mais ce qui paraît tout à fait incompréhensible, c'est l'estime en laquelle l'éminent M. Courajod l'a tenu. Un garant de cette importance eût même été capable de m'arrêter, si d'ailleurs il n'était certain que nulle part M. Courajod n'a justifié cette estime. C'est de la part de ce probe écrivain, s'il en fut, un des rares exemples d'affirmation à laquelle les preuves auront manqué.

---

1. Sur le mérite, au moins partagé, de l'institution, v. Stein. *Le peintre Doyen et l'origine du musée des Monuments Français.* Sociétés des Beaux-arts des Départements, an. 1888.

Aussi bien ce n'est point un plaidoyer que j'institue, mais de simples procès-verbaux. On trouvera dans cette série d'articles l'examen de plusieurs opinions que tout le monde tient pour accordées, et dont il est sûr qu'il n'y a pas d'autre garant que Lenoir. Venant aux garants de Lenoir lui-même, j'ai trouvé qu'il s'en était passé : de sorte que ce sont autant de points à rayer des manuels, des cours et des catalogues. Cet examen se rendra utile de deux manières : et par les corrections qu'il apporte, et par le spectacle instructif de l'incroyable légèreté qui, chez le directeur des Monuments Français, présidait à cette sorte de décisions.

Ce double effet marquera suffisamment mon but, en établissant que ces pages n'ont point été dictées par l'esprit de dénigrement, mais par un impartial souci des intérêts de la critique.

CHAPITRE Ier

LES ÉMAUX PRÉTENDUS DU CHATEAU DE MADRID

Chacun connaît la suite des neuf grands émaux de forme ovale, et signés de Pierre Courtoys, que le musée de Cluny conserve. Il n'est personne aussi qui ne soit bien assuré qu'ils proviennent du château de Madrid au bois de Boulogne.

Voici là-dessus la note du catalogue de M. Dusommerard [1].

Ces plaques, exécutées à Limoges et signées par Pierre Courtoys, émailleur français à la date de 1559, sont les pièces d'émail de la plus grande dimension connue. Elles ont 1 m. 65

1. Paris, 1883, p. 358.

de hauteur sur 1 m. de largeur. *Elles faisaient partie de la décoration extérieure du château de Madrid bâti au bois de Boulogne par le roi François Ier, et achevé sous le règne de Henri II.*

Je ne sache absolument personne qui contredise là-dessus ce catalogue. Voici pour commencer le comte de Laborde :

Il (Philibert Delorme au château de Madrid) fit appel, si l'on en croit la tradition, aux habiles artistes de Limoges et à l'imitateur des La Robbia, Bernard Palissy. Il paraît certain que Pierre Courtoys répondit à cet appel, avec une hardiesse inattendue et un succès complet. *On peut voir, au musée de Cluny, ses dieux de la fable exécutés de grande dimension, et se figurer l'effet qu'ils durent produire en place*[1].

M. Darcel :

C'est en 1559 qu'il (Pierre Courtoys) exécuta *les grands émaux décoratifs incrustés jadis dans les façades du château de Madrid et conservés aujourd'hui au musée de Cluny...* Dans ces émaux, placés à une grande distance, les exagérations du dessin et de la couleur devaient

1. *Renaissance des Arts*, p. 1059 et la note.

disparaître dans un effet d'ensemble destiné à s'harmoniser avec les nombreux motifs en faïence émaillée dont les façades étaient en outre décorées [1].

M. Jouin :

J'ai tout lieu de penser que *les émaux faits pour le château de Madrid* y ont été placés [2].

M. Molinier :

Parmi les œuvres de Pierre Courtoys, il convient de mentionner *les grands émaux représentant des divinités, qu'il exécuta en 1559 pour la décoration du château de Madrid au bois de Boulogne...* On peut voir au musée de Cluny quelques-uns de ces émaux [3].

Je m'arrête. C'est assez cité pour faire voir l'utilité de ce que je vais dire.

Qui persuada à tous ces auteurs, que j'ai choisis exprès parmi ceux qui ne se contentent ordinairement pas de peu, la vérité

---

1. *Catalogue des Émaux du Louvre*, p. 270.
2. *Archives du Musée des Monuments français*, t., p. 216, note.
3. *L'Émaillerie*, p. 312.

de ce qu'ils affirment? Personne autre que Lenoir. Et voici dans quels termes :

J'ai vu, il y a environ trois ans, chez M. Cave, ciseleur, demeurant à Paris, rue Calande, en face du Palais de Justice, neuf tableaux en émail de la fabrique de Limoges, et de la main d'un élève de ce Léonard dont je viens de parler, représentant les dieux de la fable, portant chacun quatre pieds huit pouces de haut sur deux pieds six pouces de large, et de forme ovale. Ces tableaux, extraordinaires pour leur volume, étaient composés de trois raccords, c'est-à-dire de trois cuites. *Pierre Courtoys les avaient peints d'après les dessins du Primatice, par ordre de François Ier, qui en voulait décorer son château de Madrid. Ils ne furent achevés qu'en 1559, l'année de la mort de Henri II.* Sadeler les a gravés de forme in-8° [1].

C'est là le fondement et l'autorité de toutes les affirmations qui précèdent. M. de Laborde ne se réfère qu'à Lenoir, dont il cite ce passage. M. Jouin allègue de surcroît

---

1. *Monuments français*, t. IV, p. 85.

l'opinion de M. Dusommerard, mais celui-ci lui-même ne parlait que d'après Lenoir.

Il s'agit donc de peser ce texte, auquel les apparences sont ce qui manque le moins : *Pierre Courtoys les avait peints... d'après ... par ordre... qui en voulait*, etc. Qui croirait que Lenoir ne sut réellement rien de tout cela, et qu'il ne parlait ainsi que par imagination?

M. de Laborde a bien remarqué que Lenoir n'avait pas vu les émaux de Madrid en place, mais seulement chez ce Cave dont il fait mention, et que d'ailleurs son témoignage n'a pas là-dessus la certitude des pièces administratives où paraissent ordinairement les provenances des objets qui fournirent son musée. Mais le ton d'assurance emporte tous ses doutes. « M. Alexandre Lenoir assista, dit-il, à la destruction du château de Madrid. Il a pu savoir que ces émaux (qu'il ne vit pas en place, pas plus que Poncet de la Grave, qui ne les cite pas) avaient servi à sa décoration. » Et il conclut à l'en croire. « Alexandre Lenoir, dit M. Jouin, s'étonne

que des objets qui devaient être la propriété du gouvernement, aient passé dans le commerce; il suppose donc que ces émaux sont réellement entrés dans la décoration du château de Madrid. » Le fait est qu'à la suite du texte plus haut cité, Lenoir écrit :

J'ignore comment ces chefs-d'œuvre, qui devaient être une propriété du gouvernement, sont passés dans le commerce.

Tant il semble qu'il fût persuadé de la provenance de ces émaux. Voici maintenant le bon du conte.

C'est en 1800, comme il paraît, que Lenoir découvrit les émaux en question. Il en proposa aussitôt l'acquisition pour son musée. La lettre écrite à cet effet par lui au ministre de l'Intérieur, et imprimée aux Archives du musée des Monuments Français [1], est datée du 7 juillet 1800. On y lit, concernant les pièces à acquérir, les mêmes renseignements que dessus, qu'il est inutile de recopier. La proposition ne fut point

1. T. II, p. 445.

agréée, et six mois après, le 4 janvier 1801, une lettre, signée de Chaptal[1], informait Lenoir qu'on ajournait l'acquisition. Ceci ne touche point à mon dessein. Mais ce qui le sert parfaitement, c'est le rapport dressé dans l'intervalle par plusieurs commissaires sur ces émaux, également publié au même recueil[2]. Il contient proprement ceci, dont je prie qu'on pèse les termes :

Tableaux qui furent commandés par François Ier, pour être placés au château de Madrid; ils ne furent finis qu'en 1559, année où Henri II fut tué dans un tournoi. Les troubles qui survinrent EMPÊCHÈRENT LA FAMILLE DE COURTOYS DE LES PLACER ; c'est de ses descendants que le citoyen Cave, émailleur, les a acquis.

Ce qui ressort de ce témoignage, c'est absolument que les émaux de Cluny n'ont été vus au château de Madrid par personne, ni par Lenoir, ni par le citoyen Cave, qui déclarait les tenir directement des descen-

1. *Ouv. cit.*, t. I, p. 215.
2. T. II, p. 449.

dants de l'émailleur. Lenoir, qui a connu le rapport et qui apparemment, avec Cave, en a dicté le principal, savait donc fort pertinemment que les émaux ne provenaient point de Madrid. Même l'opinion de ces messieurs étaient qu'ils n'y *avaient jamais été placés.*

Les auteurs que j'ai cités plus haut ajoutent donc à leur témoignage, et Lenoir se rend à leurs yeux si croyable, qu'on en veut croire plus même qu'il n'en dit. M. Jouin est formel là-dessus : « J'ai tout lieu de croire que ces émaux, faits pour le château de Madrid, y ont été placés ». Mais, qui assure qu'ils ont été faits pour le château de Madrid, auquel les propres auteurs de cette nouvelle déclarent qu'ils n'ont jamais servi? Peut-être bien un bruit qui courait. A deux cent cinquante ans de distance, Lenoir a recueilli ce bruit pour nous le transmettre. Il faut avouer qu'il n'était que temps.

On voit maintenant sur quoi repose toute cette opinion, et comment il est contraire à toutes les règles de la critique d'affirmer

que les émaux de Courtoys ont été faits pour le château de Madrid.

*
* *

Mais voici qui est plus comique encore, et qui montre de quel comble de légèreté Lenoir était capable. Le rapport que je viens de citer est du 24 août 1800. Les passages du Musée des Monuments Français sont de 1805 ou de 1804. En tout cas, Lenoir lui-même déclare qu'il les écrivait trois ans après l'affaire, partant trois ans après ce rapport. Ce rapport lui était donc connu, connu par conséquent que les émaux ne venaient pas de Madrid, et que Cave les avait achetés des descendants de l'émailleur. Connaissant cela, il écrivait : « J'ignore comment ces chefs-d'œuvre, qui devaient être une propriété du gouvernement, sont passés dans le commerce. »

*
* *

Après cela, je ne veux plus relever que

ce qu'il dit touchant la gravure des émaux par Sadeler.

Sadeler n'a pas gravé les émaux de Cluny. Ce qu'apparemment Lenoir veut dire, et qu'il aura vu en courant ou recueilli de quelque autre, c'est qu'on trouve les modèles de presque tous ces émaux dans quelques estampes du XVIe siècle. Ces renseignements sont inédits, je crois, et l'on y prendra quelque intérêt.

Apollon, Jupiter, Mercure et Saturne sont tirés d'une suite fameuse exécutée d'après le Rosso par Caraglio.

Hercule et Mars sont copiés sur des estampes que Boivin grava d'après Lucas Penni.

Enfin la Charité est celle de Marc-Antoine d'après Raphaël.

J'ignore d'où viennent les deux autres Vertus. Tous les personnages nus ont été drapés dans les émaux pour dissimuler les raccords.

On voit qu'il n'y a pas plus affaire du Primaticé que de Sadeler. Je laisse l'intervention de François Ier pour des pièces

datées de 1559. La lettre du 7 juillet 1800 mentionne que Lenoir lisait sur l'une d'elles la date de 1542. On n'a pas su depuis l'y retrouver.

CHAPITRE II

LES PRÉTENDUS VITRAUX D'ANET

Tous ceux qui ont parcouru le septième tome du catalogue illustré de Lenoir, consacré à la peinture sur verre, ont appris avec une joie mêlée de regret que le château d'Anet, outre les grands vitraux à histoires de la chapelle, a possédé de petits vitraux peints d'arabesques en grisaille. Lenoir en reproduit cinq fragments autrefois placés, à ce qu'il dit, dans la chambre de Diane de Poitiers.

Cette planche de Lenoir[1] paraît inestimable pour l'histoire de l'art, et l'on ne sait comment louer l'auteur pour la conservation d'un pareil dessin.

---

1. Insérée après la page 82.

Je me suis premièrement demandé si Lenoir avait connu les pièces elles-mêmes, et si elles avaient disparu comme plusieurs autres dans les bouleversements auxquels le musée des Monuments Français fut sujet. Voici, pour commencer, les éclaircissements dont il accompagne cette communication [1].

Toutes les croisées du château d'Anet étaient ornées de peintures en grisaille représentant des sujets de la fable, exécutées dans le goût de celles que nous venons de décrire (les vitraux de la chapelle de Vincennes). Cette maison, le 10 mai 1683, passa à M. le duc de Vendôme, qui les fit ôter et remplacer par des vitres blanches pour obtenir plus de clarté. *On ignore ce qu'elles sont devenues.* « C'est une tradition à Anet, dit Le Vieil, que le Grand Dauphin, qui connaissait les anciennes vitres de ce château, en faisait beaucoup de cas, et, dans cette occasion, reprocha à M. de Vendôme son peu de goût d'avoir fait détruire d'aussi belles choses. »

---

1. T. VII, p. 81, 82.

Comme les vitraux gravés par les soins de Lenoir ne représentent pas des sujets, mais de simples ornements, on peut se demander si c'étaient là quelques fragments conservés par hasard et qu'il avait retrouvés dans un coin du château. Lenoir ajoute, sur la planche même : « Ces vitraux ont été détruits en 1683 par les ordres de M. de Vendôme. » Mais il y a une telle impossibilité à ce qu'en l'absence des pièces elles-mêmes Lenoir en eût donné le dessin, que je croyais pouvoir entendre en gros cette destruction ; puisque de vitres brisées et dispersées on peut à la rigueur dire qu'elles sont détruites, encore que quelques fragments demeurent.

Toute cette incertitude venait de n'avoir pas lu une mention de petit texte rejetée au bas de la planche en pendant du nom du graveur. Mais quoi? Ce ton d'assurance de Lenoir déroute les recherches et ôte la prudence. Comment douter d'une inscription ainsi conçue, placée au bas des morceaux en question?

FRAGMENTS DE VITRES PEINTES EN GRISAILLE
PAR JEAN COUSIN

Ces vitraux, qui ont été détruits en 1683 par les ordres de M. de Vendôme, ornaient, dans le château d'Anet, la chambre à coucher de Diane de Poitiers.

Lenoir apporte sans hésiter, avec une copie des vitraux eux-mêmes, le nom de leur auteur, l'époque de leur destruction, et jusqu'au lieu qu'ils occupèrent.

*
* *

Mon illusion cessa enfin. En feuilletant le recueil des Grands Arabesques de Ducerceau, étant tombé sur une planche qui rappelait celle de Lenoir, je fis la comparaison des deux. Or qui voudrait le croire? Lenoir a copié trait pour trait cette planche de Ducerceau. C'est la 6e dans le volume du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale. Ses cinq morceaux, écartés par lui les uns des autres, sont seulement rapprochés dans l'original. Ce sont deux

plinthes, deux montants, et un panneau, qui fait le milieu.

Pourvu de ce document, tout doute devait cesser, et il devenait évident que toute cette histoire n'était composée que de deux pièces : le texte de Le Vieil, que Lenoir a cité, et cette planche des Grands Arabesques.

Admirez le génie qui les a rapprochés et la manière de travailler de Lenoir. Le Vieil, dont l'ouvrage[1] parut en 1744, a recueilli dans Anet une tradition que je ne conteste point, suivant laquelle le grand Dauphin reprochait au duc de Vendôme d'avoir fait ôter les anciennes vitres de ce château. Ce témoignage suffit à Lenoir. Il y avait à Anet d'anciennes verrières ; voilà de quoi les retrouver. Ne serait-il pas étonnant que Ducerceau, qui a gravé tant de choses, n'eût pas gravé quelques-uns de ces morceaux-là ? Ouvrons son livre, et voyons si là-dedans quelque planche ne pourrait passer pour une copie de vitraux. Justement un petit pan-

1. *Description des Arts et Métiers*, t. IX : *Traité de la peinture sur verre.*

neau en hauteur, accolé de deux montants, s'y rencontre. Il est vrai que les plinthes s'expliquent mal. Mais savons-nous comment tout cela était fait? Puis un témoignage incontestable oblige de se fixer ici. Le panneau porte trois croissants enlacés. C'était le chiffre de Diane de Poitiers, partant une marque certaine que le morceau fut peint à Anet, et davantage dans la chambre même de Diane. Par qui? Faut-il le demander? Qui peignait alors toutes les vitres de France? Ici comme ailleurs, Jean Cousin. Et voilà l'inscription justifiée, hors ceci que ces vitres étaient peintes en grisaille. Ce point-là reste une hypothèse.

Maintenant voici la mention que j'ai omise. A droite, tout en bas de la planche de Lenoir, on lit : « Gravé par Guyot », et en pendant, à gauche :

« Dessiné par Lenoir en 1786, D'APRÈS UN MANUSCRIT. »

Je crois qu'il convient de rester sur ce *manuscrit*, qui de fait n'a son sel parfait que quand on tient tous les éléments de l'histoire. Un manuscrit, foi de Lenoir!

Qu'ai-je dit, que la grisaille était de son invention! Évidemment, ce manuscrit a bien pu le renseigner là-dessus, comme il l'a certainement renseigné sur le reste.

CHAPITRE III

LES PRÉTENDUES SCULPTURES DE PILON AU TOMBEAU DE FRANÇOIS Ier

C'est une chose accordée partout et généralement tenue pour certaine, que le tombeau de François Ier, qui est à Saint-Denis, a des sculptures de Germain Pilon. Ce sont huit enfants de bas-relief, sculptés dans les compartiments qui partagent le dessous de la voûte. Le reste est, comme on sait, de Pierre Bontemps, d'Ambroise Perret, et, selon l'opinion de M. de Mély, de François Marchand, tous travaillant sous la conduite de Philibert Delorme. Quant à la participation de Pilon, je la trouve rapportée par les plumes les plus autorisées.

M. Palustre :

Grâce à lui (Philibert Delorme), une grande unité règne dans toutes les parties du monument, témoin, par exemple, les huit figures de *petits enfants sculptés par Germain Pilon* et Ponce Jacquiau. Rien ne s'opposerait à les croire de Perret, *si le contraire n'était absolument certain* [1].

M. de Guilhermy :

Le monument de François Ier surpasse encore tous les autres.... Philibert Delorme en a donné le dessin et dirigé la construction. Jean Goujon, *Germain Pilon*, Pierre Bontemps, Ambroise Perret, Jacques Chantrel, Bastien Galles, Pierre Bigoigne et Jean de Bourges ont sculpté les figures et l'ornementation. Les noms de ces artistes se sont retrouvés dans les registres de la Chambre des Comptes de Paris, mais il serait malaisé, pour ne pas dire impossible, de faire la part exacte de chacun..... La bataille de Cérisoles et les figures agenouillées des deux fils du roi sont de la main de Pierre Bontemps. *On sait aussi* que Germain Pilon a sculpté huit figures de génies sous la voûte principale [2].

---

1. *La Renaissance en France*, t. II, p. 107, 108.
2. *L'Abbaye de Saint-Denis*, p. 89.

M. de Mély :

Ces imposants monuments étaient faits par parties ; nous en avons d'ailleurs une preuve dans le dernier marché de 1559 passé par Delorme avec Germain Pilon pour les figures de Fortune *qui doivent orner la voûte*[1].

M. Stanislas Lami :

Germain Pilon devint, selon Palustre, l'élève de Pierre Bontemps. Cela expliquerait sa collaboration au tombeau de François Ier en 1558, alors qu'il était seulement âgé de 23 ans. D'après le contrat suivant passé à cette époque entre lui et Philibert Delorme, *on lui doit les huit figures de génies qui décoraient la voûte du mausolée*[2].

C'est, comme on voit, un point que personne ne discute et auquel les plus savants auteurs donnent sans hésiter leur adhésion. Or il faut avouer qu'une pièce authentique à laquelle on les voit se référer, fait men-

---

1. *François Marchand et le tombeau de François Ier*. Sociétés des Beaux-Arts des Départements, an. 1887, p. 225.

2. *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École française*, p. 447.

tion conjointe de Pilon et du tombeau de François Ier. Seulement c'est un fait très certain que ce que cette pièce rapporte, ne s'accorde pas du tout avec ce qu'on assure. La voici, telle que Lenoir l'a prise des registres de la Chambre des Comptes, et telle qu'elle se trouve encore aux Comptes des Bâtiments du Roi :

Germain Pilon, sculpteur demeurant à Paris, confesse avoir fait marché et convenu avec noble personne, Me Philibert Delorme, etc., de faire et parfaire etc., huit figures de fortune en bosse ronde sur marbre blanc, pour appliquer à la sépulture et tombeau du feu roi, chacune de ces figures de trois pieds ou environ, accompagnées et armées suivant leur ordre [1].

Telle est la mention originale de l'ouvrage que chacun des auteurs ci-dessus a pensé reconnaître dans les enfants en bas-relief qui figurent à la voûte du tombeau. Or il est d'abord évident que cette reconnaissance et identification souffre deux difficultés, l'une

1. *Musée des Monuments français*, t. III, p. 77. *Comptes des Bâtiments*, t. I, p. 352.

provisoire, l'autre définitive. La première, c'est l'expression bizarre de « figures de fortune » employée pour désigner l'ouvrage. Comment assimiler des *figures de fortune* à des enfants qui tiennent des torches éteintes, ainsi que font ceux dont il s'agit? Il est vrai que cela peut être résolu, car *figure de fortune* est un terme dont il est sûr que nous ne connaissons pas le sens. Mais quant à l'autre difficulté, elle doit suffire à décider sans échappatoire ni appel que les figures nommées aux Comptes des Bâtiments ne sont pas les enfants de la voûte du mausolée. L'impossibilité est évidente. En effet, ces enfants sont sculptés en bas-relief, et le texte cité présente des figures faites « en bosse ronde ».

Or on doit tenir pour certain que jamais les excellents auteurs que j'ai cités, n'eussent voulu passer outre[1] à une pareille difficulté, si un homme avant eux ne l'eût tenue pour négligeable : c'est Lenoir, qui ici encore a su se faire croire sur parole.

---

1. M. de Mély excepté. V. l'appendice, p. 60.

La désinvolture qu'il y met est quelque chose d'admirable. L'impossibilité de reproduire sa disposition typographique est cause que le spectacle en sera diminué ; peut-être est-il encore assez beau.

Lenoir publie le texte du document :

Huit figures de fortune en *bosse ronde*.

Et aussitôt, en bas, au renvoi :

Bas-reliefs qui ornent la grande voûte du tombeau [1].

Bosse ronde expliqué par *bas-relief* : tel est le commentaire, et cette rare exégèse a fait autorité. Venant d'ailleurs on s'en serait moqué ; prise de Lenoir on l'a gardée. Son prestige a fermé les yeux des critiques les plus éminents sur la contradiction directe qu'elle enferme.

Il est hors de mon dessein d'exposer ici l'application véritable du texte ainsi pris à contresens. Je la réserve pour un plus grand ouvrage [2]. Ce qui précède suffit pour établir

---

1. Pass. cit.
2. *Le Primatice*, Leroux, 1900, p. 342-345, 350.

que la pièce alléguée se réfère, non aux huit figures de génies qui décorent la voûte du mausolée, ni à aucune partie du monument que nous possédons, mais à quelque autre ouvrage qu'on y a pensé joindre et qui, comme il arrive, ne fut jamais placé. Ainsi l'opinion que ce tombeau présente des morceaux sculptés par Pilon, fondée sur une audace de Lenoir, doit être entièrement rejetée.

*
* *

Reste l'interprétation de cette expression mystérieuse : *figure de fortune*. Qu'est-ce que *figure de fortune*? Je ne sais. Lenoir, qui ne l'ignora pas moins, affecte de l'expliquer au pied levé.

Figure de fortune : le mot *fortune* est employé dans cette occasion à la place d'allégorie [1].

On peut se demander par quel détour de sens et d'usage le mot fortune aurait bien pu arriver à s'employer à la place d'allégorie.

1. Pass. cit.

Où prend-il cela? quels exemples l'autorisent? quelles analogies l'expliquent? Néant. *Le mot fortune est employé dans cette occasion*, etc. Ainsi décide sans plus d'embarras Lenoir, devenu grammairien pour la circonstance.

Or admirez quelle autorité l'accompagne dans tout ce qu'il lui plaît d'affirmer en quelque matière que ce soit. Cette note de Lenoir vaut un texte. M. de Mély, dans le passage cité, annotant ce mot de fortune, jette au bas de la page cette simple mention : *Allégorie*, prise à quelle source ? Nulle autre que celle que je viens de dire.

M. de Laborde, dans sa table des Comptes, a couché les figures en question sous le nom de « figures des huit fortunes »[1], marquant qu'il l'entendait de huit représentations de la Fortune. Ce sens n'est certainement pas le vrai ; il avait au moins l'apparence.

Voici, pour ma part, ce que j'en crois, à cause d'un autre texte de la Chambre des

1. T. II, p. 497.

Comptes que Lenoir a également publié, et qui contient ce même terme de figures de fortune. Il concerne le tombeau de Henri II, ainsi détaillé :

Deux gisants en marbre blanc, quatre tableaux en basse taille, deux priants de bronze, *quatre figures de fortune* aussi de bronze.

Il s'agit des quatre Vertus dans les angles. Considérant avec cela le sens propre du mot *fortune*, ne doit-on pas supposer qu'on entendait par là des figures de surcroît, surajoutées à l'essentiel du monument, dont partant l'adjonction n'était pas nécessaire, et dont le sujet restait libre, comme qui dirait figures de hasard, figures accessoires dans le langage moderne?

CHAPITRE IV

LES VITRAUX DE LA CHAPELLE DE VINCENNES

Ce chapitre est curieux de deux manières : en soi, et parce qu'il touche à Jean Cousin, qui fut un sujet de prédilection de Lenoir.

Lenoir a chéri Jean Cousin au point de le pourvoir d'ouvrages qui lui manquaient, en si grande abondance, que cet artiste, légèrement fabuleux et fantomatique, en prit soudain un corps, et se trouva capable d'inspirer des livres comme celui qu'Ambroise Firmin-Didot a consacré à son apothéose. J'ose affirmer que cette apothéose n'aurait jamais eu lieu sans Lenoir. Jamais, sans ces préparations, on n'eût trouvé de quoi tirer, en l'honneur de l'auteur d'un livre

d'anatomie, de quatre estampes et d'un tableau, un pareil feu d'artifice. Lenoir ne doit pas passer pour l'introducteur de Jean Cousin : il mérite, je le déclare, d'être appelé son père.

Ce qu'il en a écrit forme un chapitre digne de passer à la postérité, en témoignage de son style d'érudition et de sa méthode. C'est une pièce illustre en son genre. Si je n'avais ici dessein que de draper Lenoir, je m'arrêterais à le faire voir. Mais parce que je poursuis un autre but et que la critique moderne s'est heureusement défait des opinions de Lenoir sur Jean Cousin, je ne retiendrai de ce chapitre que ce qui concerne les fameux vitraux de Vincennes.

Chacun sait le mérite de ces pièces, malheureusement restaurées, et refaites en partie par un verrier dépourvu de scrupules. On les croit de Jean Cousin, non sur l'avis d'aucune pièce authentique ou preuve, mais sur la seule foi de Lenoir, précédé, je l'avoue, dans cette affirmation par les Dargenville père et fils, qui n'en savaient là-dessus pas plus que lui. Il est toutefois remarquable

que Lenoir se crut en mesure de discuter ce point et d'en apporter des preuves incontestables : « Une fausse tradition, dit-il, annonçait que Jean Cousin avait exécuté ses peintures sur des cartons de Jules Romain ; c'est une erreur accréditée par des gens *qui ne savent pas découvrir, dans les ouvrages des grands maîtres, ces traits fins qui décèlent leur âme* ». Et content de la force de cette remarque, ce profond historien ajoute : « Je suis heureux de combattre un bruit suscité peut-être du temps même de l'auteur *par la jalousie des artistes ses contemporains*, et que depuis l'*ignorance* ou l'indifférence des artistes a laissé parvenir jusqu'à nous [1]. » Évidemment, tout cela serait impayable, mais c'est d'autre chose qu'il s'agit.

*
* *

Personne n'ignore que les vitraux de Vincennes ne nous sont point parvenus dans

1. *Musée des Monuments français*, t. VI. *Traité de la peinture sur verre*, p. 23.

leur état primitif. Dès avant la Révolution, le temps, les saisons et les hommes y avaient causé de tels dommages, qu'il n'y restait plus que sept fenêtres pourvues de leur décoration. C'est d'un pareil nombre de verrières que Lenoir fut mis en possession pour son musée[1]. Rendus à la chapelle de Vincennes lors de la dispersion de ce musée, sans doute vers 1816, on les replaça en 1820[2] dans un ordre que nous connaissons par des photographies gardées à la Direction des Beaux-Arts, et que le dernier restaurateur a fait tirer en 1869 avant de tout raccommoder. C'était un total de sept verrières, avec quelques parties manquantes il est vrai.

---

1. *Ouv. cit.*, même vol., p. 22.

2. Dans un article paru dans l'*Œuvre d'art* (1er décembre 1897), j'avais écrit, sur la foi d'A. Firmin-Didot, que ces vitraux souffrirent d'une explosion de la poudrière survenue en 1822. Je dois au capitaine de Fossa, que je saisis cette occasion de remercier publiquement, la communication de pièces complètes autant qu'intéressantes, établissant que les vitraux n'ont pas été replacés en 1816 comme j'avais cru, mais en 1820, et que l'explosion de la poudrière, ayant eu lieu en 1819, n'a pu leur causer de dommage.

Nous avons donc tout lieu de croire que, la Révolution passée, on retrouva chez Lenoir à peu près ce qu'il avait fait enlever, hors des portraits agenouillés, dont je ne dirai qu'un mot en passant. Millin a gravé ces portraits [1] en 1791 au nombre de quatre : François Ier, Henri II, le connétable de Montmorency et le duc de Guise. Lenoir [2] n'en a mentionné que deux : François Ier et Henri II, et n'en exposa qu'un au public, celui de François Ier, à ce qu'il dit [3]. Il n'en demeure aujourd'hui plus qu'un, c'est Henri II, replacé au pied de la fenêtre du milieu derrière l'autel. Comme quelque temps s'est écoulé entre la gravure de Millin et l'enlèvement des vitraux de Vincennes (survenu en 1795), et pareillement, après que Lenoir les eût rendus, avant qu'on ne les remît en place, je ne songe point à l'accuser de la destruction de ces trois morceaux. Je ne veux que faire par provision le compte des

1. *Antiquités nationales*, t. II, pl. 6 et 9.
2. *Ouv. cit.*, même vol., p. 22.
3. Même vol. p. 8.

dommages engendrés de ces transports et de ces restitutions.

On ignore assez généralement que du nombre de vitraux qui vinrent entre ses mains, Lenoir n'exposa jamais qu'une partie, fort minime en ce qui regarde Vincennes. Nous avons, dans l'état de ces vitres telles qu'elles se retrouvèrent en place, un minimum de ce que Lenoir est bien obligé d'avoir eu. Ce sont, en sept fenêtres, onze sujets, et un fragment considérable d'un douzième, depuis complété, joint de nombreux morceaux dépareillés que le dernier restaurateur a supprimés. De tout cela le musée des Monuments Français ne montrait que deux sujets seulement [1]. Ce sont, comme tout le reste, des scènes de l'Apocalypse ; ils représentent l'Amertume des Eaux, et les Quatre Anges exterminateurs. Lenoir a gravé le premier en petit [2], et les deux en grand [3]. Ces deux pièces ainsi distinguées ont bénéficié de ses éloges, et de ses soins en plusieurs

1. Décrits pages 79 et 80 du volume déjà cité.
2. Vol. cit., p. 81.
3. *Ouvr. cit.*, t. VIII, pl. 292 et 293.

genres, dont je vais maintenant expliquer la nature.

C'est le sujet principal de ce quatrième chapitre, et à quoi tout ce qui précède n'aura servi que d'un accompagnement naturel.

*
* *

La composition des Quatre Anges exterminateurs, qui tient aujourd'hui, dans la chapelle de Vincennes, le milieu du chœur, est digne d'attention à plusieurs égards. Et c'est moins du mérite considérable de ses parties que je parle, que de leur extraordinaire confusion. Les panneaux inférieurs en particulier sont parfaitement incompréhensibles, et, malgré un rangement apparent, il n'y a pas de système au monde qui puisse en rassortir convenablement les membres. La confusion dans cette sorte d'ouvrages n'est pas un défaut sans exemple. Mais l'examen le plus attentif, loin de venir à bout de celle-ci, ne fait que redoubler l'embarras. J'y suis revenu à mainte reprise, de près, de loin, au moyen de lunettes, sans y rien gagner que

d'en savoir maintenant par cœur le désordre inextricable. C'est un résultat appréciable. Des dos, des bustes, des jambes, des bouts de genoux, des têtes coupées, des lambeaux de draperies bizarres, figurent côte à côte dans ma mémoire, comme sur une table de dissection, et je suis au moins certain d'une chose, c'est que jamais le dessin de ce vitrail n'a été donné comme nous le voyons.

La partie du haut paraît entière et conservée, mais celle du bas est refaite évidemment, refaite de morceaux anciens rappareillés, à peu près comme ces statues placées au jardin de Trianon, de chaque côté du Plafond, et que les frères Marsy recomposèrent de fragments antiques sans emploi. Seulement les frères Marsy ont confessé leur stratagème, et l'artiste de Vincennes a tu le sien. Ce silence a jeté des générations de curieux dans un embarras, dont je trouve, dans un des guides les plus attentifs du château, un exemple digne d'être cité.

Le vénérable abbé de Laval, mort aumônier du château en 1893, et auteur d'une

description minutieuse de ces vitres, écrit de cette partie ce qui suit[1] :

Il y a un point du tableau qui demande attention. Un homme à tête chauve, à petites moustaches, élève ses bras et croise ses poignets. Il semble, au premier coup d'œil, que le corps de cet homme descend tout droit. Non, il va en s'inclinant dans le même sens que la draperie bleue qui part de son épaule gauche, et un peu plus bas s'enroule autour de lui. Sous le sein droit de cet homme, vous voyez l'épaule droite d'un homme sur le dos duquel se croisent une écharpe verte et une bande rouge : le corps de cet homme paraît colossal. Également paraît colossal un autre corps penché vers celui-ci en sens inverse, et dont on ne voit que les jambes... Au-dessous on voit un homme dont la tête coupée est entrelacée par ses bras. *L'artiste a mis intentionnellement un peu de désordre dans les positions de ces hommes massacrés par les anges exterminateurs.*

Cette exégèse complaisante ne se trompe qu'à moitié. Ce désordre est un effet de l'art, mais de l'art du rapetasseur.

---

1. *Esquisse historique sur le Château de Vincennes*, p. 35.

Ouvrez à présent le huitième tome de Lenoir. L'ordre le plus parfait règne dans son dessin. Les postures, à vrai dire, n'y sont pas bien naturelles, mais toute confusion disparaît. Les épaules de l'un n'y risquent plus d'être prises pour l'estomac de l'autre. Le commentaire ci-dessus n'a plus d'objet. Même l'estampe dépasse ce commentaire, en donnant une suite aux jambes que le pauvre abbé de Laval n'a pu rappareiller. Or tant de confusion n'a cessé partout, qu'au prix de légères concessions habilement distribuées dans le trait ; mais ici il a fallu une espèce de tour de force, tant le buste qu'on raccroche est lointain, hétéroclite et discordant. Pour autant que l'estampe de Lenoir constitue une explication du rapetassage considéré, il faut avouer qu'en cet endroit le commentaire étale envers le texte des complaisances extraordinaires, ce qui cessera peut-être d'étonner, si l'on fait réflexion que c'est ici Lenoir qui se commente lui-même, Lenoir dessinateur commentant Lenoir raccommodeur de vitrail.

Que Lenoir soit l'auteur de ce raccommodage, c'est ce qui ne fait aucun doute par

la comparaison du vitrail et de l'estampe. Seul l'auteur d'une confusion si grande eut intérêt à y mettre tant d'ordre, et je viens de montrer le mieux disposé des guides incapable encore d'imaginer tout ce qu'on trouve ici de rappareillages. De nombreux fragments dépareillés, dont une partie, comme j'ai dit, subsista jusqu'à la dernière restauration, fournissaient au directeur des Monuments Français de quoi consommer ce bel ouvrage, dont son estampe déclare qu'il fut content.

A son habitude, Lenoir n'en souffla mot, et produisit son invention dans le monde sous le couvert d'une authenticité mensongère. Il sera d'autant plus utile d'avoir percé le mystère de celle-ci, que l'histoire des vitraux de Vincennes est l'une des plus obscures qui soient, que l'exécution en a duré trente ans, durant lesquels il est croyable que différents artistes furent employés : si bien que des morceaux de mains et d'époques diverses risquent de se trouver rassemblés ici, dans un désordre bien plus apocalyptique encore qu'on n'eût cru, sous le glaive des anges exterminateurs.

CHAPITRE V

LES DEUX PONCES

Voici la dernière que je veuille produire. Elle mérite d'être retenue. Nulle part le prestige bizarrement attaché aux inventions du directeur des Monuments Français ne se sera révélé plus tenace et plus inexplicable. De quel philtre Lenoir disposa pour enchaîner la critique, que d'autres que moi le devinent. Ici le nom de cet homme étonnant n'est pas même ce qui en impose, car je ne vois pas qu'on sache que l'erreur vienne de lui. Sa décision souveraine, toute seule et anonyme, va recueillant le respect par le monde.

Je voudrais qu'on lût ceci comme une histoire nouvelle.

Depuis deux siècles la France s'entrete-

nait d'un Ponce, incessamment mêlé par elle à l'histoire de sa renaissance dans les arts. Le renom de ce maître Ponce, loué par Sauval, retenu par tous les auteurs, honoré dans Paris de vingt attributions d'ouvrages, brillait auprès de celui des Pilon et des Goujon, sans qu'on eût il est vrai rien recueilli de sa personne, ni entrepris de recherche authentique de ses œuvres. Ponce n'était connu presque que par la tradition, mais par une tradition si universelle et si constante, qu'on ne pouvait pas douter qu'un sculpteur de ce nom, auteur au moins de quelques-unes des pièces qu'on lui donnait, eût illustré la monarchie Valoise. Au surplus Vasari, en le nommant, ajoutait à cette tradition. Il l'appelle Ponzio, et le déclare Florentin. C'était tout ce qu'on savait de certain. Enfin le dix-neuvième siècle mit au jour des papiers où les hommes de ce temps étaient authentiquement nommés. On y trouva Goujon, Pilon et Ponce, payés de différentes peines et ouvrages, dont quelques-uns nous sont restés. Dans Goujon on reconnut Goujon, dans Pilon Pilon, dans Ponce

on ne reconnut point Ponce. Pourquoi? C'est qu'ainsi ne le voulut pas Lenoir. Après avoir cherché et réfléchi, je n'en trouve point d'autre raison.

Le Ponce des Comptes fut tenu pour un Ponce, le Ponce de la tradition pour un autre Ponce. On leur fit des nationalités et des vies différentes, on s'occupa de distinguer leurs ouvrages. On regretta que Sauval et les siècles passés eussent confondu deux hommes, qui tous les jours se différenciaient davantage. Comme on ne put accuser de cette confusion les Comptes, qui non plus que Sauval ne nomment qu'un Ponce, il fut convenu que l'un seulement des Ponce émergeait à la lumière des textes, une fatalité rendant l'autre introuvable.

Une chose servait de prétexte à cette obstinée distinction : c'est que le Ponce des comptes était nommé Jacquio, tandis qu'on avait pris l'habitude de nommer Trébati, et même Paul, le Ponce de la tradition. Puis ce Ponce passait pour auteur du tombeau de Louis XII et des plus anciens stucs de Fontainebleau. Comme l'autre paraît sous

Henri II et continue de fleurir sous Charles IX, on ne voulut point apparemment lui faire une si longue carrière. Or cette apparence même est tombée. Chacun nomme aujourd'hui les véritables auteurs du tombeau de Louis XII, qui ne sont aucune sorte de Ponce ; et l'attribution des stucs de Fontainebleau, qui n'eut d'autre garant que l'abbé Guilbert[1], ne doit point faire autorité. Je suis bien assuré que maître Ponce n'a paru chez cet auteur que faute de mieux, et parce que Vasari le mentionne comme un artiste habile à modeler le stuc. Pour Paul et Trébati, pas plus d'affaire. Sauval ignora l'un et l'autre. Il paraît que du temps de Mariette, Paul jetait de timides racines[2]. On le trouve établi chez Brice. Trébati n'est venu que plus tard, chez Dargenville, qui omet de citer ses auteurs. Or il doit être permis de dépouiller Paul Ponce Trébati de tout cet état civil posthume. M. Barbet de Jouy l'a fait, et je n'ajoute sur ce fait que peu à ses

1. *Fontainebleau*, t. I, p. 80 et 106.
2. *Abecedario*, t. IV, p. 196.

remarques[1]. Mais, lui retirant aussi le tombeau de Louis XII, je ne sais pourquoi il lui maintient le tombeau d'Albert Pie, prince de Carpi, daté il est vrai de 1535, mais que rien qu'une simple tradition entièrement dépourvue de certitude, ne lui donne.

Le fait est que les sources précises et authentiques ne fournissent que deux témoignages : d'un Ponzio qui, chez Vasari[2], travaille à la Grotte de Meudon, soit depuis 1552 ; d'un Ponce Jacquio, mentionné pour la première fois par les Comptes[3] à la période 1559-1560. Voilà, à ce qu'il me semble, un Ponce ; et qu'est-ce que l'autre ? On nous dit qu'il s'appela Trébati : il ne s'appela pas Trébati ; Paul : il ne s'appela pas Paul ; qu'il a fait le tombeau de Louis XII : il n'a pas fait le tombeau de Louis XII ; les anciens stucs de Fontainebleau : pas davantage ces stucs ; le tombeau du prince de Carpi : je n'en sais rien. Je demande quelle raison empêche le Ponce de la tradition d'être

1. *Catalogue des sculptures du Louvre*, p. 30.
2. Éd. Milanesi, t. VII, p. 412.
3. Publ. par Laborde, t. II, p. 4.

le Ponce Jacquio des Comptes, comme l'a cru Barbet de Jouy.

Or voici cette raison, que je donne tout entière : « Il ne faut pas confondre Ponce Jacquio avec Paul Ponce. » *Il ne faut pas*; cela est signé de Lenoir, en son *Musée des Monuments français*[1]. Lenoir a voulu un second Ponce, et simplement déclaré qu'il existait. Puis, distribuant l'état civil comme il conféra l'existence, il place Ponce Jacquio dans sa table avec cette mention décisive : « Sculpteur français[2]. » Pourquoi sculpteur français? Est-ce parce qu'il s'appelait Ponce? Est-ce parce qu'il s'appelait Jacquio? Ou parce que, l'autre tenu pour le même que Ponzio Florentin, il fallait ajouter à Paul et à Trébati cette nouvelle différence? Le fait est qu'elle passe pour accordée. Jacquio s'écrit aussi Jacquiaud : M. Palustre, pour mieux assurer l'origine française de Ponce, n'omet guère de l'écrire de cette seconde manière. Mais si Ponzio est Florentin, comment Ponce

1. T. III, p. 89.
2. *Ibid.*, t. V, p. 335.

serait-il Français? Et pour Jacquio ou Jacquiaud ou Jacquiau, je ne sache personne de Français qui ait porté un nom pareil. Enfin, toute autorité manque là-dessus, et ce devrait être assez pour la critique.

*
* *

Maintenant, qu'on n'aille pas croire que, mise en si bonne voie, la personnalité séparée de Poncé Jacquio se soit arrêtée dans ce siècle même. Comme l'ombre de Pierre Schlemihl détachée de son maître, elle a continué de prendre figure d'homme. On l'avait découverte française, il lui fallait un lieu d'origine. M. Courajod l'a apporté et, comme ses devanciers, sans référence. J'en demande pardon à la mémoire d'un homme à qui l'érudition française n'aura jamais assez de reconnaissance ; mais, quoique pourvu d'une méthode admirable, d'une conscience extrême et d'un coup d'œil parfait, M. Courajod (qui est exempt d'erreur?) s'est quelquefois trompé. Il a, je le crains bien, réalisé un atelier de Nesle avant Cellini, qui n'a

jamais existé. En particulier, sa confiance en Lenoir l'a mal servi. Dans ses *Documents sur Guillaume Pons*[1], il fait Ponce Jacquio d'Angoulême, et propose l'orthographe de *Jacquin*. D'où sortent Angoulême et Jacquin[2] ? C'est ce que M. Courajod n'a point dit. M. Courajod fait état d'un Guillaume Ponce ou Pons, qui vivait sous Henri IV et qu'on aurait, dit-il, également confondu avec le Ponce de Sauval. Ce troisième Ponce n'est pas en question ici. Au demeurant, on le trouve mentionné dans des comptes, comme on y trouve notre Ponce Jacquio. Au contraire, s'agit-il de placer celui-ci auprès de maître Ponce, c'est à quoi l'on ne peut parvenir. Qui a connu l'un, ne fait mention de

---

1. *Nouv. Arch. de l'Art français*, an. 1873, p. 225.

2. De Blaise de Vigenère peut-être, et de son texte fameux sur un sculpteur nommé Jacques d'Angoulême, auteur entre autres d'une statue de l'Automne dans la Grotte de Meudon, où il est vrai que travailla Ponce. Remarquez ce surcroît d'ensorcellement opéré par Lenoir. Entre Ponce (ou Ponzio), Ponce Jacquio et Jacques d'Angoulême, M. Courajod n'hésite pas. Il fait de Jacques Jacquin, et de Jacquin Jacquio, plutôt que de reconnaître Ponce dans Ponce.

l'autre. L'ancienne critique ignorait Jacquio ; la moderne ne trouve maître Ponce dans pas une pièce authentique. Impossible de les rassembler et de les contempler à la fois. Nul n'en a jamais vu qu'un seul. C'était le cas de Giroflé et de sa sœur Girofla, qui aussi bien ne faisaient qu'une seule et même actrice.

Après ce qui vient d'être remarqué, les deux Ponces continueront-ils d'être ? Je le crois, car ce qui vient de Lenoir a la vie dure. Cette persistance confirmera ce que j'ai dit du prestige de ses découvertes. Je n'en aurai pas moins fait voir, en terminant ces études, qu'une fois de plus il a parlé en l'air, et que, faisant des suppositions sans cause, il n'a pas laissé de les présenter, par une espèce de tromperie, comme des points définitivement acquis de ses recherches.

APPENDICE AU CHAPITRE III

Il ne paraît pas inutile de joindre à ces pages la réponse que j'ai dû faire à une instance d'un défenseur de Lenoir, parce qu'elle justifie le soin que j'ai pris de les écrire, et donne le ton de la polémique à laquelle il faut que se préparent ceux qui touchent à cette matière-là.

J'aurais donné volontiers en même temps l'article de M. de Mély, si le ton impérieux de ce morceau ne m'avait ôté l'envie de correspondre avec son auteur, fût-ce pour ne lui demander que le droit d'insertion. On le trouvera dans la *Chronique des Arts*, entre mon chapitre troisième et le suivant. En voici le résumé impartial.

*

RÉSUMÉ D'UN ARTICLE DE M. DE MÉLY INSÉRÉ DANS LA CHRONIQUE DES ARTS DU 26 AOUT 1899

Dans son chapitre des *prétendues* sculptures de Pilon au tombeau de François Ier, M. Dimier me nomme comme ayant suivi Lenoir dans une fausse identification de ces sculptures.

Ce n'est pas Lenoir que j'en ai cru, mais le résultat de ma propre étude, non seulement du marché de 1558, inséré dans Lenoir et aux Comptes des Bâtiments du roi [1], mais encore du texte que voici, tiré des mêmes Comptes, t. II, p. 106, année 1563 :

Sépultures des Rois et Reines de France
Ouvrages de sculpture.

A Germain Pilon, la somme de 850 liv. 3 d., à lui ordonnée par ledit abbé de Saint-Martin, pour les ouvrages de sculpture par lui faits, tant de l'ordonnance de l'abbé d'Ivry, commissaire desdits bâtiments, que dudit abbé de Saint-Martin, *en huit figures de petits enfants, de marbre blanc*, faits pour servir au tombeau et sépulture du feu Roi François premier, que trois autres figures de marbre, en

1. Cité p. 30.

une pièce, qui portent un vase dedans lequel est assis le cœur du feu Roi Henri dernier, en l'église des Célestins.

Il paraît que j'eus tort de ne pas citer mes sources : mon erreur est maintenant réparée.

Quant à *fortune*, une preuve certaine que ce mot veut dire *allégorie*, se tire du livre dit *de Fortune* de Jean Cousin[1], plein de toutes sortes d'allégories, et même de petits enfants, comme est la voûte en question.

Conclusion : la part de Pilon dans cette voûte est un des points incontestables qu'il y ait, et Lenoir une fois de plus triomphe de ses imprudents détracteurs. *Voilà ce pauvre Lenoir encore une fois disculpé.*

*
* *

RÉPONSE A M. DE MÉLY SUR LA PRÉTENDUE COLLABORATION DE PILON AU TOMBEAU DE FRANÇOIS Ier

L'intervention d'un de mes éminents confrères en érudition m'oblige à revenir

1. Il n'est pas certain que cet ouvrage soit de lui.

sur la prétendue collaboration de Pilon au tombeau de François Ier. M. de Mély n'accepte pas la critique que j'ai faite de Lenoir sur ce sujet. Elle est pourtant solide et parfaitement incontestable. J'avais écrit que M. de Mély s'était trompé sur la parole de Lenoir. M. de Mély déclare qu'il a parlé de son chef : c'est donc de son chef qu'il se trompe.

En effet, quoique les figures dites de *fortune*, commandées à Pilon pour le tombeau de François Ier, aient été des figures de petits enfants, cependant, parce que dans un des textes qui les concernent ces figures sont mentionnées *de bosse ronde*, il est impossible de les reconnaître dans les enfants de bas-relief qui décorent la voûte du tombeau. Lenoir a cité ce texte et passé outre, expliquant, dans les termes, *bosse ronde* par *bas-relief*. C'est ce que j'appelle imposture, parce qu'un pareil contresens ne pouvant échapper à celui qui le commet, il ne saurait jamais le consommer qu'en prenant son parti d'imposer au public. M. de Mély n'a point considéré cela, et, parce qu'il ren-

contre un texte où la commande de Pilon est mentionnée comme de huit petits enfants, il se croit suffisamment armé pour y reconnaître les huit enfants de la voûte. « Voilà, dit-il, le pauvre Lenoir disculpé. » Je réponds que le pauvre Lenoir, bien loin d'être disculpé, compte au contraire à sa charge, du fait de l'article de M. de Mély, une polémique inutile de plus. Aussi longtemps en effet que bosse ronde signifiera le contraire de bas-relief, encore que des petits enfants aient été commandés à Pilon pour le tombeau de François Ier, encore que ces petits enfants soient mentionnés au nombre de huit, les huit enfants de la voûte du mausolée ne seront pas l'effet de cette commande, parce que cette commande fut de bosse ronde et que la voûte est de bas-relief.

Le texte que M. de Mély produit ne change rien du tout à cela. Il ne contredit pas davantage un seul mot de ce que j'ai avancé. Je n'ai pas dit que les figures de fortune n'étaient pas des figures d'enfants ; au contraire, je me suis assuré depuis assez

longtemps qu'elles en étaient, et par le texte que cite M. de Mély, et par un autre inscrit t. II, p. 4, des Comptes des Bâtiments. La même commande de Pilon est encore mentionnée t. II, p. 70, et t. II, p. 129, ce qui, joint le texte barbouillé par Lenoir, fait cinq textes préparés pour ceux qui voudront étudier cette matière.

Ils n'y découvriront jamais de quoi passer outre à mes remarques. En revanche, ils y pourront trouver le commencement d'une curieuse histoire, celle de seize petits enfants de marbre blanc (huit de Ponce étaient joints aux huit de Pilon), abandonnés sans gîte pendant trente ans, et disparaissant sans gloire entre les mains de maîtres de hasard. La commande de Pilon fut exécutée en effet, mais on ne l'appliqua point à la sépulture, et ses aventures postérieures sont attestées par quelques pièces que je veux bien produire ici[1], si M. de Mély le désire.

Quant au mot de figures *de fortune*, que

---

1. Elles l'ont été dans mon *Primatice*, mentionné ci-dessus.

M. de Mély en soit bien sûr, jamais personne, hors Lenoir, ne lui donna le sens d'allégorie. On me cite le *Livre de Fortune*, supposé de Jean Cousin ; mais ce livre ne s'appelle ainsi que parce qu'il contient en effet des allégories à la Fortune. Il s'appellerait Livre d'Amour, si l'Amour en faisait le sujet. Ici comme là Lenoir a parlé sans savoir, et d'un ton propre à faire croire qu'il savait : ce qui fait que plusieurs savants illustres ont été portés à le croire sur parole. M. de Mély affirme que ce n'est point là son cas, il ne veut pas que nous doutions de l'indépendance de sa critique. Ainsi soit-il : il sera entendu que son erreur ne vient que de lui, et qu'il n'avait pas besoin de Lenoir pour la commettre.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction. 1

Chapitre Ier. — Les émaux prétendus du château de Madrid. 7

Chapitre II. — Les prétendus vitraux d'Anet. 19

Chapitre III. — Les prétendues sculptures de Pilon au tombeau de François Ier. 27

Chapitre IV. — Les vitraux de la chapelle de Vincennes. 37

Chapitre V. — Les deux Ponces. 49

Appendice au chapitre III. 59

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.